

法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

奄美を描いた画家田村一村

著者	長谷 俊雄
出版者	法政大学沖縄文化研究所
雑誌名	沖縄文化研究
巻	35
ページ	337-369
発行年	2009-03-31
URL	http://hdl.handle.net/10114/6418

奄美を描いた画家田中一村^①

長谷俊雄

序

田中一村の作品を眺めていると、最後にはいつも、二つの作品の前にもどっている。『アダンの木』と『奄美の森⑥クワズイモとソテツ』である。この二作品には、一村自身、かなりの思い入れがあり、なかなか手放さなかったことが伝えられている。これらを、一村は半ば冗談めかして「閻魔大王への土産^②」と言っていたそうである。

なぜ、一村はこれら二つの作品に特別のこだわりを見せたのか。なぜ他の作品でなくて、この二つなのか。こうした素朴な疑問から、一村の世界に入ってゆこうと思う。

一・一村の自然

田中一村の描く奄美の自然は、一見してわかるように、実に明澄で、伸びやかな広がりをもつ。植物はまっすぐ太陽に向かい、汚れが微塵も感じられない。きれいな空気と水だけを全身にうけ、成長しているようだ。植物だけでなく、そこには、さまざまな野鳥が、蝶が、自らの生を営んでいる。野鳥は野鳥の、蝶は蝶の、自然の生を営んでいる。

だがしばらく眺めていると、目の前の植物が、端正ではあるが、どこかよそよそしい印象をあたえることに気づく。明澄で伸びやかな彼の絵が、私たちの前でまったく違った姿を見せはじめる。そこには、人を寄せつけない凜としたなにかがある。目の前の風景は、この自然は、田中一村のほうを向いていないのではないか。人間のほうを向いていないのではないか。そう感じさせるなにか冷ややかなものが、これらの絵のなかにはあるのだ。このことはもちろん、一村が奄美の自然にたいして抱いた感情の裏返しという意味ではない。もしそうであるならば、問題は単純だ。だがそうではないのだ。事実、残された手紙や一村自身の言葉を確認すると、一村と奄美の自然との関係からは、不協和音はいつさい聞こえてこない。むしろ深い愛情さえ感じられる。

では、なぜなのか。なぜ、一村の描く自然はこうも冷静な空気を漂わせるのか。冷静という言い方は中途半端かもしれない。冷静と言いかえるべきか。初期のものはともかくとして、一村の描く自然

にはどこか冷たく、よそよそしいところがある。穏やかな自然風景であっても、明るい自然描写であっても、こうした印象は変わらない。いや、穏やかであればあるほど、明るければ明るいほど、こうした印象はむしろ強くなる。ここには、たんなる風景画とはちがう何かがあるようだ。まずこの点について、伝記的事実を踏まえながら考えてみたい。

一村は奄美に自然を描きにくた。すべてを投げうって奄美にくた。姉の一生、幸福までをも犠牲にして、彼はこの島にやってきた。³初め、一村は奄美の自然を写生してまわった。楽しい日々の連続だっただろう。それは、評伝等が伝えていることなので、ここではあらためて繰り返さない。スケッチブックは瞬くまに埋まっていた。だが、そうした奄美の自然との、いわば牧歌的な接触はそう長く続くものではなかった。自然と接触してゆくうちに、彼は、自然のさらにもっと奥深くまで分け入りたい、自然と直接対話がしたいという欲求に目覚めていったようなのだ。一村はこのとき初めて自然と本当に向き合いはじめたと言えるかもしれない。もちろん一村は千葉時代にも多くの自然を描いた絵を残している。だが、奄美で描かれた自然と千葉で描かれた自然は、決定的に違う。

では、千葉時代の一村にとっての自然とはどのようなものだったのか。奄美における一村と自然との関係を考えるためにも、ここで一度、奄美にくるまでの一村の画歴を振り返っておきたい。

彼の絵の歴史を調べてゆくと、一村がほとんど人物画を残していないことがわかる。ほとんどが風景画である。いわゆる千葉時代、一村は数多くの風景画を残している。だが、千葉時代に描かれた自然のなかには、野良作業にいそしむ、あるいは野良作業からの帰り道の農民夫婦、農家の藁葺き屋根、積糞の上で遊ぶにわとり、ひもでつながれた飼牛といったぐあいに、人間の生活を思わせるものが必ずといってよいほど登場する。たとえば、『千葉寺・農家の庭先』、『千葉寺の春（牛のいる風景）』、『千葉寺・浅春譜』といった、一連の千葉寺ものがそうだ。野鳥が描かれるときも、農家の庭先に飛んできた野鳥、あるいは人家の近くに飛来した丹頂鶴や鶯等である。背後に人間の声、ざわめきが聞こえるのである。そして、それにはそれなりの理由がある。『日本のゴーギャン 田中一村伝』に次の一文がある。

「千葉寺の家の周辺には、画材になる植物や花が一面に植えてあった。縁側にはまた、小鳥がこが積んであった。さまざまな小鳥たちがさえずり、まるで小鳥屋の店先のようににぎやかだった。鳥を描くには、ヒナから育て、鳥のすべてを知らなければならぬと考えていたのだ」。

この頃、一村は、自分で育てた草花や鳥をとおして、草花や鳥の観察をしていた。農村地帯にきたのを機会に、田畑を耕し、食料も作った。たしかに、それはそれで十分な観察が出来、洞察力も深ま

るだろう。成長の過程が手に取るようにわかるだろう。しかしそれらは、人間の手によって育てられた草花であり、鳥である。野菜であり、陸稲である。自然のなかに生息するものではない。だが戦中、戦後の食糧難の時代、自給自足を余儀なくされ、そのなかで絵を描き続けようとするれば、こうしたかたちで素材と接触することも、仕方のないことかもしれない。制作と生活を両立させるとなれば、これ以外に方法はなかったかもしれない。ここでは、一村の研究熱心を、むしろ褒めるべきなのかもしれない。だがこうした自然への接近方法が、千葉時代の長閑な、言ってみれば、従順な風景画を生み出したことも、また事実なのである。このころ描かれた自然が、あくまでも人間的自然の域を出ていないのは、そのためである。ここでは、自然は自然として存在するのではなく、人間にとっての自然として存在しているにすぎないのである。その後の四国、九州のスケッチ旅行でも、こうした傾向は変わらない。

彼が奄美にたどりついたのは、こうしたかたちで自然と接触したのちのことである。一村は、奄美の植物の生を必死になって写しとうとする。そうしたなかで、千葉時代に経験した穏やかな自然とはまったく違う自然が存在することに、一村は少しずつ気づいていった。

では、そうした奄美での植物との対話とは、いったいどのようなものだったのか。そんなことを考えながら一村の絵を眺めているうちに、私はいつのまにか、昔読んだプラトンの『イオン』の一節を思い出していた。神と詩人をめぐる一節である。「神は）彼ら詩人たちからその知性を奪い、召使と

して使っている（…）。神自身が語り手であり、神自身が、彼ら詩人たちを介して、われわれに言葉をかけているのだ^⑦。ここで言う神を自然に、詩人を絵描きにおきかえたらどうだろう。すると、一村の描こうとする自然が、人間の見る、人間にとっての自然ではなく、人間と無関係に生きる自然なのではないかという、素朴な、だが当然といえばあまりにも当然の疑問が浮かんでくる。一村が奄美にわたり、背水の陣で臨んだ自然との対話をとおしてつかんだのは、人間的自然ではなく、自然的自然なのではないか。そう考えると、彼の描く植物群が、たんなる風景画とはまったくちがったものとして目の前に立ち現れる理由がよく理解できるのである^⑧。

だが自然とは本来的にそうしたものではないのか。自然は、普通私たちが考える以上に、私たちとは疎遠なものである。疎遠という言葉の方が誤解をあたえるならば、別個という言葉を使おうか。自然は私たち人間の小さな思惑、関心とは無関係に、独立して存在する、大いなる生き物なのである。

夕日が西に沈み、すでに黒くなった空のなか、大きな葉を風にまかせるソテツを眺めながら思わず立ち尽くしたことがある。立ち尽くしたのは、ソテツのあまりもの迫力に、そこを立ち去れなくなっただからだ。ソテツには、太古の時代も今と同じように生きていたであろうと思わせるある種の凄みのようなものがあつた。闇のなかにあつてその葉が風に揺すられれば揺すられるほど、逆に、ソテツが、周囲のなものにも負けないおのれをもつことが、直截に伝わってきた。時の流れと無関係に生きる

強さ、誇りのようなものが伝わってきた。大自然のそうした「野生」、営みを前にして、人間の小ささだけが痛感された。自然はあまりにも大きい。そんなあたりまえのことを、近代以降、私たちはときどき忘れてきた。小器用に、小ざかしく忘れることで、近代化の小さな歯車を、さも大きなものであるかのように、得意げに回してきた。一村の自然との直截の対話は、いつのまにかそうしたことを考えさせる。

一村の自然観を考えるうえで、彼が絵筆を握った時間は無視し得ない。晩年の一村が描いた奄美の自然は、ほとんどがいわゆる「聖なる時間帯」⁽⁹⁾のものだった。「聖なる時間帯」とは、昼間の暑さがひいたあとの、明と暗、昼と夜が交感する「隙」の時間である。それは、生と死が交換する時間でもある。この時間帯に描いたことの意味は思いのほか大きい。呪術的宗教の語る自然観がかかわってくるからだ。この問題については、いずれ稿を改めて考えたいと思っている。だが一つだけこの問題にかんして、いま触れておきたいことがある。それは、私たちの生きる昼の空間ではない、もうひとつの空間、もうひとつの自然を描くことで、一村の写実画が特異な方向に進んでいったことである。写實的に描いても、それがたんなる風景画にならないのは、こうしたところに理由がある。なるほど、一村はつねに写実を心がけた。それは、たとえば美大時代の同級生、東山魁夷の代表作『道』を批判した、「あれは真実を描いていない。もっと精密に描かないと真実は出てこない」⁽¹⁰⁾という言葉のなか

に如実にあらわれている。確かに、一村は精密に描く。だがしかし、一村の描いた世界は写実画ではない。写実的ではあるが、写実画ではない。一村の絵を評するのに、もしその表面的技法をとらえて、写実という言葉を使うならば、彼の場合、幻視的写実画、象徴的写実画とでも言うしかない。

こうした絵画的文脈のなかで、一村は『アダンの木』と『奄美の杜⑥クワズイモとソテツ』を描いたのである。

『アダンの木』は一見したところ、身をよじって立ち上がりとする怪物、恐竜のような印象をあたえる。葉も棘状に鋭く、まるで武装しているようだ。こちらを見据えるようにして立つアダンの木は、挑戦的、挑発的である。敵意さえ感じられる。時間はもちろん、「聖なる時間帯」である夕刻。遠くに明るさをもつとはいえ、暗雲垂れ込める海を背景に描かれている。嵐の予兆か、背後から迫る暗雲は、一村の不安、後悔、切迫感、それゆえの背水の陣を敷いた決意を象徴するかのようだ。

だが、本当にそれだけなのか。『アダンの木』には、一村のそうした心情があらわれているだけなのか。疑問が残る。だが今は、ただそう指摘するだけにとどめて、詳細な分析は、一村をめぐる内的、外的状況にふれる次章にゆずりたい。

次に、もう一つの作品『奄美の杜⑥クワズイモとソテツ』はどうか。色彩がソフトであることもあ
 いまってか、この絵は、穏やかで暖かい印象をあたえる。『アダンの木』同様、ここでも海が背景に
 おかれている。補色である緑と赤が見事に呼応しており、全体に、調和のとれたほのとしたやさ
 しさが広がっている。自然の大きなふところに抱かれた楽園のような印象をあたえる。この世のもの
 とは思われない宗教的な静寂さ、厳かささえ感じられる。これらは、わたしたちが今まで一度も見た
 ことのない、だがどこかで見たような、そうしたたぐいの風景なのではないか。ふと、そう思う。ま
 るで時間がとまった、穏やかな楽園風景を目にしているようだ。クワズイモの葉の丸みおびた線や、
 ソテツのやわらかいタッチ、雄花、雌花の愛らしさが作品全体を支配し、『アダンの木』のような荒々
 しさはここにはまったく見られない。攻撃的なところがまるで見られないのだ。

これら二つは、実に不思議な作品だ。それぞれが不思議な作品であることは言うまでもないが、私
 はただそれだけの意味で不思議だと言っているのではない。これら二つを並べてみると、違った意味
 で、不思議な面が見えてくるからだ。というのも、同じころ描かれたにもかかわらず、この二つの作
 品のあいだには、大きな違いが横たわっている。『アダンの木』と『クワズイモとソテツ』は、まっ
 たく違う世界を表現しているように見えるのである。この違いは何なのか。一人の人間が晩年になっ
 て、まったく違う世界を表現するだろうか、と自分に問うてみる。あり得ないことではない。だがも

しそうであるならば、どこかにその理由があるはずだ。その理由は何なのか。

作者一村が最期までこの二つにこだわった理由も、また私が、最後にはきまってこの二つの作品に戻ってしまう理由も、どうやらこのあたりにありそうだ。

二・『アダンの木』の二重性

一村が『アダンの木』を描きあげたのは、昭和四十七年から四十八年にかけてと推測される。推測、としか言えないのは、後に残された手紙や証言のたぐいから判断することしかできないからだ。一村六十四歳、奄美に来てから十四年後、そして、死ぬ五年前のことである。

最晩年の、この『アダンの木』を理解するために、時間を少しさかのぼらなければならない。一村は、奄美に着いてから二年後と三年後の昭和三十五年と三十六年に、アダンを題材にした作品を二つ描いている。『海辺のアダン』と『奄美の杜⑩ソテツとアダン』である。これら奄美初期に描かれたアダンと、最晩年の作品『アダンの木』に描かれたアダンを比べると、いろいろなことが見えてきて実におもしろい。同じアダンを描いても、時間をへだてて描かれたこれらはまるで違うアダンなのだ。この違いは何か。それを知るために、まず、『海辺のアダン』と『奄美の杜⑩ソテツとアダン』を描いたころの一村の周辺から見てゆくことにする。

奄美に来てから一週間後、一村は与論島に写生旅行にでかけた。切り詰めに切り詰めた貧乏旅行であることは、容易に想像できる。しかし、一村の心はそうした経済的困窮とは違う次元を生きていたようだ。魚を見ても、風景を見ても、なにもかもが、一村の画想に心地よい刺激をあたえた。初めて目にするものすべてが、新鮮な驚き、瑞々しい感動をもって、一村のなかに飛び込んでくる。

当時の一村の手紙を読んでみる。昭和三十三年の手紙である。

「夜は十二時。ところは南海の孤島。夜風の身に沁むも忘れて、隙見するは流浪の画家の私。さながら泉鏡花の小説の一章のようです」⁽¹⁾。

これはもちろん、一村が初めての土地に来て有頂天になってはしゃいでいるということではない。一村は、ただただうれいのである。絵描きとして、心底からうれしいのだ。無理をしてまでこの地に来てよかったという一村の実感が、まだ間に合うかもしれないという一村の安堵感が伝わってくるようではないか。三ヵ月後の、三十四年三月の中島義貞への手紙は、このころの一村の心理をさらに直截に伝える。

「今、私の全神経は、絵に向いています。さわられても、叩かれたように響きます。実に楽しく

絵を描いています（…）私の絵かきとしての、生涯の最後を飾る絵をかくためにきていることが、はっきりしました」⁽¹²⁾

奄美の自然との衝撃的な出会い、新たなモチーフの発見、こうした経験を重ねるうちに、一村の安堵感は、確信にまで高まっていったようだ。生活は苦しいが、絵描きとしては充実した生活を送っていたと言ってよいだろう。

さらに、この時期の一村をめぐる人間的環境も見逃せない。一村は、この年の秋、奄美に単身赴任できていた小笠原医師と共同生活を始める。⁽¹³⁾ この医師も、一村同様、少し風変わりなところがあり、そのためか、二人はやけに気が合った。さらに、ここにもう一人の人物が登場する。華道教授でもある、東本願寺の福田恵照住職である。男同士の共同生活、そして気心の知れた仲間の出現に、一村は、今まで一度も経験したことのない「青春」を謳歌する思いだっただろう。一村と小笠原医師と、この福田住職の三人で、よく花を生けたことが伝えられている。奄美の自然を切り取り、奄美の自然を生かしたいけ方であったそうだ。一村がアダンに興味をもち、初めて絵に描いたのは、このころのことだった。それが、『海辺のアダン』である。

『海辺のアダン』を見てみる。空は雲におおわれているようだが、ところどころ青空が広がり、画面全体が穏やかで、とても明るい。入り江とおぼしき海面や、その向こうの山肌や、浜辺に上げられた船、そしてなによりも、間近に大きく見えるアダンの実や枝や葉が、輝くように明るい。アダンの実は、何の警戒心ももたずに、やさしくその姿をさらけ出し、気持ちよさそうに全身に南の陽を浴びている。画面全体がやわらかく暖かく描かれた、実に穏やかな風景だ。何から何まで、ここでは平和だ。

同じころ描かれたもう一つのアダンもの、『奄美の杜⑩ソテツとアダン』はどうか。これも、実に明るく伸びやかに、いかにも南国らしく描かれている。紅白のソテツの実、緑と黄のアダンの実が、画面全体に配置されている。生き生きとしていて、瑞々しい。左に置かれたチョウセンアサガオの爽やかな、透き通るような白さが、背景の眩いばかりの空の白さに呼応して、いやがうえにも、奄美の開放的な広がりを感じさせる。いかにも清潔そうな青い海に向かって「立神」が見える、実に、のどかそのものの自然風景だ。千葉時代には経験したことのない開放感が、ここからは伝わってくる。

これらの作品は、たしかに奄美の自然を伸び伸びと描いている。自然の躍動感、息づかいを巧みに描いている。だが、これらはまだ奄美の自然の表面をなぞるように描いているだけであって、最晩年の『アダンの木』と比べれば、その違いは一目瞭然である。初期のアダンものは、奄美にきて、初め

て奄美の自然にかこまれ、奄美の豊富なモチーフにめぐり合い、高揚した精神、感覚が描いたものにすぎない。一村自身、まだ奄美の自然の中から描いていない。言ってみれば、「お客さん」として、外から、奄美を描いているにすぎない。奄美の自然を前にしておぼえた感動を、それまでの絵画的技量から巧みにとらえてはいるが、まだ自然の外側から描いているにすぎないのである。¹⁴

ところで、ここで一つはっきりさせておきたいことがある。生活すなわち作品というわけではもちろんないが、一村の場合は特に、この二つが切り離しがたく結びついている。生活が作品に色濃く陰を落としているのである。生活にかんする綿密な考察をぬきにして、彼の作品について語ることは難しい。したがって、この拙論も、いきおい、評伝風にならざるをえない。再度、伝記的事実を追いながら、当時の一村の生活と心情のあとをたどりたいと思う。

残りの生活資金が尽きはじめてきたこともあり、小笠原医師との友情共和国のような牧歌的な共同生活もほどなく終わる。一村は借家を探し、そこに移り住む。一村は、紬工場で働きながら絵を描きつつけることにした。ここから、生活と制作との闘いが始まる。生活と制作との闘いというのは、たんなる文学的比喩ではない。生活に割く時間が、そのまま制作のための時間を食いつぶしてゆくという意味だからである。一村は、五年働き三年描く、という計画をたてた。¹⁵ 苦しい絵描き生活だ。だが

これが、一村に突きつけられた現実だった。だが一村には他に選ぶ道がなかった。なんとしてでも、この地で「生涯の最後を飾る絵」を描かねばならない。一村は必死だった。

そうしたとき、最愛の姉喜美子の死が一村を襲う。⁽⁶⁾あまりにも大きすぎる衝撃だった。だが、それは一村にとって大きな転機でもあった。自分一人で乗り越えなければならぬ高く厚い壁が、初めて目の前に突きつけられたからだ。姉の死という「事件」を契機に、一村は大きく変わってゆく。猶予ならざることに気づいたのである。『日本のゴーギャン、田中一村伝』は語る。

「一村は、姉の遺骨を抱いて奄美に帰った。『喜美さん、見ていてくれ。今に納得できる絵を描くから…』と、一村は遺骨に語りかけた。晩年の代表作は、姉の遺骨の前で描かれていった。だれに見せるためのものでもなかった。ただ姉の死に報いるためであった。⁽¹⁷⁾」

さらに、ここに健康上の問題もくわわる。一村は子どものころから丈夫なほうではなかった。そこに来て、奄美に来てからの過労、心労、さらには粗食がたたったのか、一村は体調を大きく崩す。高血圧、動悸、息切れ、めまい、腰痛等で、絵を描くこともままならないときがあった。爾来、生活と制作だけでなく、生活と制作と健康との闘いのなかに、一村は生きることになる。

ぎりぎりに追い詰められた生活は、ぎりぎりの意識をもたらす。一村という絵描きの全体が「生涯

の最後を飾る絵」に打ち込むべく、研ぎ澄まされた一匹の「狂った狼」⁽¹⁸⁾になった。このときから、一村の意識はこれまで以上に世俗的生き方と縁を切るようになる。おのれが描こうとする作品とだけ対峙する生活が始まるのである。

もう一步もあとには引けないという気持ちと、もしかしたらこのまま何も描けずに朽ち果てるのではないかという不安が、一村をたえず襲う。そうしたとき一村を救ったのは、やはり姉であろう。一村は、アトリエというにはあまりにも粗末な仕事場の棚の上に、姉の骨壺をむき出しで置いていた。むき出しのまま置いていたのは、もちろん、金銭的に余裕がなかったからでもあるだろう。だが、ただそれだけが理由ではない。むき出しに置くことで、一村は、かつてのように姉喜美子と二人で暮らしている気持ちになれたのではないか。姉と二人で過ごした、千葉での赤貧洗うがごとき生活を再び味わっていたのではないだろうか。自分のために死んでいった姉喜美子のことを思うと、こうして遺骨と向かい合う生活以外、一村には考えられなかった。それでもしなければ、一村は描きつづけることができなかったのである。

だが、こうも考えることができる。たしかに不幸のどん底に突き落とされはしたが、一村は、何か吹っ切れたような気持ちをもってこのとき生きていたとも言えるのではないか。一村には、姉とともに、ただ絵のことだけを考えて暮らすことしか残されていなかったからである。すでにこの世にいない姉といっしょに暮らす一村は、日常を超越した不思議な感覚の中に生きていたのではないだろうか。

貧しさはときに人から力を奪う。だが、貧しさがここでは力をあたえた。心の支えになった。貧しければ貧しいほど、姉との生活が思い出される。それを心の支えにすることで初めて、一村は最後の作品制作に入ることが出来たのである。もうここまできたら、姉を犠牲にしたことを悔いる余裕などない。そんな時間など、もう残されていない。体はだんだん言うことを聞かなくなってきた。だがこの体がまだ使えるうちに、この体が自分の言うことを聞けるうちに、描かなければならないものを描かなければならない。こうした、一歩も引けない、ぎりぎりのところで、『アダンの木』は生まれたのである。この「生涯の最後を飾る絵」が鬼気迫るものとして私たちの前に立ち上がるのは、そのためなのである。

『アダンの木』は、たしかに、暗く、思いつめたようではある。だが実は、それだけではない。『アダンの木』にはもう一つの顔がある。全体的に確かに暗い色調ではあるが、『アダンの木』は、後方に広がる陽光のもと、空に向かって、大きく、堂々と聳え立つようにも見える。一種、開き直った感もする。画面上の重く垂れ込めた雲が一村の屈折した精神を暗示するように見えるときもあれば、重く、暗く垂れ込めた雲よりも、その背後に広がる明るい空が、見る者に爽やかな何かを訴えかけるように見えるときもある。なぜ『アダンの木』は、このように二つの顔をもつのか。『アダンの木』を前に逡巡する。だが何か理由があるはずだ。

それを知るためには、ここで少し回り道をしなければならない。一村と『アダンの木』との関係そのものをおさえておきたいからだ。一つのエピソードを紹介したい。昭和四十二年、夏も終わろうとするころのことである。一村が「生涯の最後を飾る絵」を準備し始めた時期だ。一人の絵を学ぶ若い女性と繰り広げられた会話がある。ここには、アダンにたいする一村の思いが直截に現れていて、興味深い。一村の念頭につねにアダンがあったからだろう、アダンを描くのに苦心しているこの女性に、一村は思わず言う。見知らぬ人に一村から話しかけることは、珍しいことだ。

「失礼！ さっきから苦心しているようだね。しかしアダンの葉の向きがまずい。海から風邪が吹いてくる時は、葉先は跳ね返って、こんな向きでないでしょう。アダンの木を描くには、葉だけ見て描いても駄目ですよ。アダンの木は表向きには見えなくても土の中では四方八方に根が張っている。目には見えない根づいている部分をも感じさせるように描かねば駄目です。影を見て描きなさい。影が描けないと、木だけ描いても本当のものは描けません。」¹⁹⁾

目には見えない部分を、表に現れない部分を、描けと言う。写実にたいする一村の考え方が伝わってくることはもちろんのこと、一村のアダンへの深い思いを物語るエピソードでもある。表面に現れない、表面を支える部分までも表現できなければ、表現したことにはならない。一村のこうした言

葉を反芻するうちに、そして一村のアダンへの情熱について、一村のアダンとの長い付き合いについて考えるうちに、私には、アダンと一村が二重写しになって見えてきた。一村は、アダンを見つめ、描くうちに、おのれをアダンと重ね合わせて考えるようになったのではないか。そう思えてきたのだ。そう考えて『アダンの木』を見ると、『アダンの木』が何かを見つめていることが、改めて気になってくる。『アダンの木』は、はるか遠くを見ているようにも、すぐ近くを見ているようにも見える。何を見ているのか。この『アダンの木』の凝視する先に、何があるのか。どうやらそれを突き止めることが、この不思議な絵に近づくための近道のようなのだ。

『アダンの木』の見つめるものの中に、一村にとって遠くて近い存在であり、つねにその心の中にあり続けた東山魁夷がいたのではないだろうか。一村が生涯にわたって意識しつづけた、永遠のライバル東山魁夷がいたのではないだろうか。中央から離れ、絵描き仲間もいない一村は、自分の絵が一人よがりになることを驚くほど気にしていた。ピカソの画集を手元においていたのも、また東山魁夷をつねに意識していたのも、そうした一村の心のあらわれである。一村は個展を開き、中央画壇で「決着」をつけると繰り返し言うが、中央画壇の向こうに、中央画壇の中心に揺るぎない地歩を築いた、かつての同期生東山魁夷を見ていたのではないか。事実、『アダンの木』を描くあいだも、そして描き終わったあとも、一村は東山魁夷批判を繰り返す。魁夷の代表作『道』にかんしての批判はす

で紹介したので、ここでは省くが、もう一つの代表作『瀧』にかんしても、一村は、「瀧の水の流れが描けていない。瀧のエネルギーを感じさせない」と手厳しい。中央画壇の象徴として、一村の頭の中にはつねに東山魁夷がいた。⁽²¹⁾

『アダンの木』を一村の自画像ととらえると、この絵の輪郭線が見えてくる。二つの顔をもつ『アダンの木』に近づいたための、いわば糸口のようなものが見えてくるのである。私は『アダンの木』を指して、いままで「暗い」と言いながら、「明るい」と言った。「挑戦的だ」、「思いつめたような悲壮感がある」と言いながら、「堂々と聳え立つ」、「爽やかだ」と言った。つまり、これまで私は、矛盾するような物言いをしてきた。だがこれが、『アダンの木』を前にしての正直な印象なのである。『アダンの木』を一村の自画像ととらえることで、この矛盾したような物言いが少しも矛盾していないことがわかる。矛盾は、私のなかにはなく、実は、この絵のなかにあることがわかるのである。矛盾を二重性と置き換えると、わかりやすいかもしれない。この絵には、「暗くて、明るく」、「挑戦的で、ふっきれたような」相反する面が、同時に表現されているのである。この二重性こそ、東山魁夷を象徴とする中央画壇への一村の複雑な思い、「生涯の最後を飾る絵」に賭けた一村の狂おしいまでの情熱そのものである。

たしかに『アダンの木』は、一村が中央画壇に挑戦し、「決着をつける」ために描き始めた絵では

あった。そのことは一村の手紙、発言等から明らかである。確かにそうではあったが、描き続けるうちに、「決着をつける」の意味が少しずつ変わっていったのではないか。一村の中で、中央画壇に「決着をつける」こと⁽²²⁾から、自分と姉のために「決着をつける」ことに、つまり自らの限界に「決着をつける」ことに、その重心が微妙に移っていったようなのだ。自分の納得する絵を描いて死ぬことが、少しずつ大きな部分を占めるようになっていったのである。一村は手紙に書く。

「画壇の趨勢も、見て下さる人々の鑑識の程度なども一切顧慮せず、ただ自分の良心の納得行くまでかいて居ます」⁽²³⁾

こゝも書く。

「私の絵の最終決定版の絵が、ヒューマニティーであろうが、悪魔的であろうが、画の正道であるとも邪道であるとも、なんと批評されても私は満足なのです。それは見せる為にかいたのでなく、私の良心を納得させる為にやったのですから……」⁽²⁴⁾

「決着をつける」の重心が移っていったことはこれらの手紙からもわかることだが、それだからと

いって、もちろん、世に問い「決着をつける」という一村の気概がまったくなくなったわけではない。それゆえに、『アダンの木』のなかには一村の錯綜した二重の姿があらわれるのである。『アダンの木』の、牙をむくような「挑発的」な姿は、一村の複雑に屈折した「挑戦的」心理をそのまま映し出すものであり、誇らしげでどこか吹っ切れたような、明るい、毅然とした印象をあたえるのは、すべてを描ききったという一村の達成感、矜持を示すものなのである。そうした一村の全体が、一村の絵描き人生の全体が、そのまま画布の上にあられ、封印されたのがこの作品であると考えると、この絵のもつ二重性がよくわかるのである。この絵が、なぜ見るものにたいして凄みをもって存在し続けるのか、その理由がよくわかるのである。

孤高の絵描き一村は、最後まで孤高の絵描きだった。世間からの評価はない。だがしかし、一村には敗北感など微塵もない。理解しない人には、理解されなくても結構、自分は描くべきものはすべて描いた。私は、かく生き、かく描き、かく死んだ。『アダンの木』とは、そう語る一村の遺書にほかならないのである。

三、『奄美の杜⑥クワズイモとソテツ』の意味

次に、もう一つの「生涯の最後を飾る絵」である『クワズイモとソテツ』を見てみよう。画面全体をクワズイモ、ソテツ、ハマナタマメがほぼ独占している。『アダンの木』同様、ここでも、背景に海がおかれている。しかしここでの海は、それまでの海とまるで違う。背後におかれた海も、さらには空も、小さな部分をあたえられているにすぎない。海に向こうには、千葉がある。姉喜美子と一緒に暮らした思い出の地、千葉がある。だがそこには、もう姉喜美子はいない。一村は待つ人も、帰るべき場所も失った。一村自身、そのことを手紙で書いている。そうした心情の反映か、ここでは奄美を象徴する植物だけに力点がおかれ、千葉につながる海や空が小さく描かれている。小さく描かれた「立神」も、千葉につながる一村の望郷の念の証左ととらえるよりも、むしろ、この小さく描かれたことそのことに着目すべきではないだろうか。

一村は、奄美の杜の内側から、おのれを奄美の自然の一部と化して、この絵を描いている。「私は、この南の島で職工として朽ちることで満足なのです」と、一村は手紙に書いたことがある。だがこうした手紙がなくとも、こうした構図を選んだことだけで、一村がすでに奄美に骨を埋める決意を固めたことが手にとるようにわかるのが、この作品なのである。

こうした構図のため、この作品を見るものの視線は、必然的にクワズイモやソテツに向かう。クワズイモも、ソテツも、そしてハマナタマメも、咲き競うかのようになんと楽しげなことか。生きとし生けるものすべてが、おのれの生を謳歌している。自らの生を生きている。自らの生を十分に生きて

はいるが、けっして無理な自己主張はしていない。突出したものが感じられない。人間社会と違って、他を押しつけてまでおのれを生きようとするところがまるで感じられないのだ。そして、欠けるものもない。ここには実に見事な調和が見られる。すでに触れた、実の赤と葉の緑という、補色によって表現される色彩上の調和が、形態上の調和と実に見事に重なり合う。穏やかな印象をあたえるのは、そのためである。争いごとと無縁な印象をあたえるのは、そのためなのである。これは、奄美の自然を描いた他の作品とは明らかに異なる。ここには、奄美の自然を描くときに一村が登場させる蝶、蛾、アカシヨウビン、トラフズク、オーストンオオアカゲラ、ルリカケスといった、動きを感じさせる生き物がいない。まるで時間が止まっているかのようだ。これは、永遠にこのままであらうと思わせる完結した世界である。楽園とはこのような世界のことなのか。これは、一村が奄美の自然を借りて描いた来世の風景なのではないか。

風にそよぐソテツを見ながら思わず立ちつくしたことについては、すでに触れた。ソテツのもつある種の凄みに圧倒され、そこを立ち去れなくなったのだ。大自然の「野生」の大きな力に足をとられたのだ。しかし、どうだろう。「クワズイモとソテツ」に描かれたソテツには、そうした迫力、凄みといったものがまるで感じられないのだ。ここに繰り広げられるのは、あまりにも穏やかな、穏やかにすぎる、甘い世界である。優しい世界である。ここには、親密な対話を感じられる。それは、親し

いもの同士の、気心の知れたもの同士の、永遠に続くであろう対話である。一村のこれまでの歩みをたどってくると、それが、一村と姉、二人の対話であることがわかる。

この絵を一村は売りがらなかった。千葉に一時帰ったときもそうだったし、奄美に戻ったときもそうだった。一村は、「閻魔大王への土産」だと言って、なかなか売ろうとしなかった。「閻魔大王」という言葉が口をついて出たのは、自分の越し方を省みての自虐的発言からだろう。芸術家のエゴイズムと言ってしまうばそれまでだが、たしかに、姉にたいして一村は、閻魔大王の前に引きずり出されても文句の言えないことをしてきた。「閻魔大王」とは、そうした一村の心の底から出た本音だろう。だがそれはともかくとして、この絵は、「閻魔大王」への土産などではない。これは、自分のためだけにひたすら生き、そして死んでいった姉への土産だからである。「私の今度の絵を最も見せたい第一の人は、私のためにその生涯を捧げてくれた私の姉⁽²⁶⁾」と一村はかつて手紙に書いた。この気持ちはその後も決して変わることはなかった。この気持ちが一村を支えたからである。来世で姉と再会したとき一村は、自信をもって「生涯の最後を飾る絵」を見せることができたのではないだろうか。

「絵かきは、絵筆一本、飄然と旅に出るようでないといけません」⁽²⁷⁾。これは生前の一村の言葉だ。「生涯の最後を飾る絵」である『アダンの木』で現世への訣別を告げ、そして『クワズイモとソテツ』

で来世への扉を叩いたあと、一村は大作と呼べるものは何一つ描かなかった。体調を崩したことがその原因としてあげられるようだが、仮に元気であったとしても、これ以上、一村は何を描くことがあったらう。一村が旅立ったのは、昭和五十二年、六十九歳の夏だった。

【註】

(1) 本稿は、法政大学沖縄文化研究所報第六十二号、六十三号に連載した『田中一村論(上)、(下)』をもとに、起こしたものである。六十二号『田中一村論(上)』ですすでに書いたように、身近の南国ということか、明治以降、多くの画家たちが異国情緒をもとめて沖縄や奄美に渡った。沖縄に渡った山本芳翠、藤田嗣治、北川民次、島海青児、野見山曉治、そして奄美に渡った田中一村である。しばらく彼らのことを追いかけてみようと思う。その一回目として、今回、奄美に渡った一村を取り上げた。今後、機会を見つけて、山本芳翠、藤田嗣治、島海青児等々のことを順次考えてみたいと思う。

(2) 上村喜亮宛ての昭和四十八年の手紙。東京のk宛の昭和四十九年一月の手紙にもこの言葉がある。

(3) 一村と、彼を支える姉喜美子との深い姉弟愛は、たんに肉親の情という言葉だけでは片付けられないものだった。湯原かの子『絵のなかの魂 評伝・田中一村』に次の一文がある。一村と喜美子との姉弟愛を知らううえで、参考になると思われるので、引用する。「思春期の男子にとって姉は、血族であると同時に異性でもある特別な存在だが、米邨(一村、筆者注)にとっての喜美子は、類い稀な美しい異性であるとも

に、家族の不幸な歴史の共有者であり、さらにまた決して裏切ることのない母性であり、つまりすべての女性性を与えた唯一の女性だったのではないだろうか」(五十八ページ)。では、喜美子にとってはどうか。喜美子にとっても、一村は幼くして世に出た田中家の英雄的存在だった。田中家の特殊事情から、第一村を支えるのは自分しかないという喜美子の母性愛的感情が生まれたのも無理からぬことであり、また、そうした感情が、次第に、喜美子自身の人生を支えていったとしても、少しも不思議ではない。一村にとって喜美子が必要であっただけでなく、姉喜美子にとっても、一村は欠くべからざる存在だった。

次のようなエピソードが残されている。あるとき、喜美子に結婚話がもちあがったのだが、姉本人でなく、一村がこの結婚話を断るのである。その理由は、こうだ。「今、姉が行くと、私は絵がかけなくなります。姉は決して行きたくないといっているわけではありません。これは全く私のわがままなのですが、どうかこの話は、初めからなかったものとして、あきらめてください」。この話の中で私が注目したのは、こうした一村の自分勝手な言動だけでなく、こうした一村の理不尽な我儘を聞き入れた喜美子の心でもある。このエピソードは、姉にたいする一村の、そして弟にたいする喜美子の思いを、余すところなく語っているように思われる。

(4) 昭和十三年、千葉に家を新築し、アトリエをもつ。以後、ここを拠点に制作を続ける。

(5) そのほかに、千葉寺ものとしては、『千葉寺・秋』、『千葉寺・麦秋』、『千葉寺・雪の日』、『千葉寺・牛が往く野』等があるが『千葉寺』ものにかぎらなくとも、『農村春景』、『牛を引く農夫』、『田園夕景』等々、そ

こには必ず人間的世界が描かれている。では、なぜ人物を描かなかったのか。もちろん奄美にわたった後すぐに、一村は人物を描いてはいる。『魚樵對問①』と『魚樵對問②』である。だがここで描かれている人間は、人間というよりも、喻えて言えばゴーギャンの『かぐわしき大地』に描かれたような、大地に根を生やした、自然そのものと化した人間である。

(6) 『日本のゴーギャン 田中一村伝』四十六ページ。

(7) プラトン全集一〇、一三〇ページ、森進一訳、岩波書店。

(8) もちろん、奄美に渡ってからでも、生活のため農作業をしたこともあるが、一村の自然観察は、自然の姿のままの自然へと変わっていった。自然の自然性、必然性へと、一村の意識が移っていったのである。路傍の草花に見とれて、暑さのなか、思わずその前に立ち尽くすエピソードや、「今日はルリカケスがいいポーズをとってくれました」と、うれしそうに語るエピソード等が残されている(『日本のゴーギャン 田中一村伝』四十八ページから)。

(9) 湯原かの子『絵のなかの魂 評伝・田中一村論』第四章「あくがれいずる」中の、とくに「美による救済」を参照されたい。

(10) アダンの浜辺で知り合った田中成子に語った言葉。

(11) 昭和三十三年十二月三〇日の、川村幾三宛の手紙。巧みな文である。一村は、言葉遣いにも長けていた。絵を描くのに疲れたときにでも書きとめたのか、スケッチブックにはいくつもの句が残されている。スケッ

チブックの片隅には、いかにも絵描きらしいと思わせる句がいくつも見られる。

「砂白く 潮は青く 百合香る」

「残月に パパイヤ黒し 箴の音」

「鶯も ソテツを侶とす奄美島」

「黄に赤に もみじ葉散りつ 桜咲く」

「宝島 白あじさいの 乱れ咲く」

「花は緑 燃ゆる緋の葉よ 名はクロトン」

それぞれが、色彩豊かに、海洋性亜熱帯の奄美の自然を髣髴させる句である。それと同時に、これらの句をひねる一村の熱い思いが伝わってくるようでもある。

だが私のもっとも好きなものは、次の句である。

「熱砂の浜 あだんの写生 吾一人」

誰一人いない炎天下の浜辺で、アダンを写生する自分をただ詠んだものだが、一村の、アダンとの宿命的

な出会いを考えると、その後の人生を予言するようでもしろい。一村とアダンとの付き合いは長い。本論で書くように、奄美初期から最晩年にいたるまで、一村はアダンを見続ける。そうした一村的文脈に立つと、「熱砂の浜」は、アダンの生息する浜辺であるだけにとどまらず、退路をたって奄美にきた、その奄美そのものに思われてきて、この句がまた違った意味をもってくるのである。最後にそっとおかれた「吾一人」も、この「熱砂の浜」に見事に呼応し、妙に生々しいものになる。客観的描写であるだけに、心情的なものをいっさい省いてあるだけに、奄美初期のものと思われるこの句が、そうした時間的制約を越えて、一村晩年の心情を、予言的に語るように思えるのである。

(12) 昭和三十四年三月の、中島義貞に宛てた手紙。

(13) 大屋鞆音『田中一村 豊饒の奄美』は、この間の事情を次のように書く。「昭和三十二年九月に奄美和光園に赴任した小笠原氏は、三十四年秋から和光園の官舎で一村と半年ほど暮らすことになった。小笠原氏は漢方医でもあり、葉草学のうんちくを傾けた話は一村をことん魅了した。そして福田住職のいけ花の話は、日本画の構図にもつながる、一村にとっては興味つきない話だった。(…) もちろん単にいけ花だけでなく、仏教の話、哲学の話と、その話題の広さは一村を魅了した。(…) 孤高のうちに過ごしたといわれる奄美での生活も、初期のころは、こういった人生の達人、博学の人たちにかこまれ、奄美理解を深める至福の時だったのかもしれない。」(一七九ページ)

(14) この時期の作品としては、三十五年の『パバイア』、『魚樵對問①』、『魚樵對問②』、三十六年の『ユリと岩

上のアカヒゲ』等があるが、いずれも、のどかな奄美の情景が、まるで千葉時代の延長線上にあるかのよう描かれている。一村はこのとき、まだ「一村」になっていない。

- (15) 昭和三十七年十二月十六日の、川村幾三宛のはがきに次の一文がある。「私は紬工場に染色工として働いています。有数の熟練工として日給四百五十円也。まことに零細ですが、それでも昭和四十二年の夏まで(五年間)働けば、三年間の生活費と絵の具代が捻出できると思われます。そして私の絵かきとしての最後を飾る立派な絵を描きたいと考えています。」

- (16) この間の事情は『日本のゴキゲン 田中一村論』(南日本新聞社)に詳しい。「紬工場通いも三年目に入った昭和四十年の三月末、千葉から『喜美子倒れる』の電報が入った。一村は取るものも取りあえず千葉に戻った。姉喜美子は、商家に住み込みで働いていて、脳溢血で倒れたのだ。一村が病院に駆けつけたときは、もう言葉もしゃべれない状態になっていた。喜美子は、一村の顔を見て、涙を流した。一村は、この姉の涙の中に、百万言をくみとっていた。」(一六〇ページ)

- (17) 同書。一六三ページ。

- (18) 昭和四十八年二月五日の、児玉勝利宛の手紙で、「狂った狼 死神先生 これは近頃の私のアダ名です」と書く。

- (19) 若き絵描き田中成子へ語った一村の言葉。

- (20) 同じく、田中成子に語った一村の言葉。あるいは、宮崎鉄太郎や若手写真家の田辺周一等に語った、魁夷

の『波瀾』にたいする一村の次の言葉。「きょうはお許しを得て、絵の批評をさせていただきます。この絵から波の音が聞こえますか。岩の上から垂れる潮は、まるで水道の蛇口をひねったようで、勢いがありません。波も自然の姿とは違っています。これは波が引くときの絵です。絵と題名が合っていません。東山は、こんな絵を納めて恥ずかしいのでしょうか。」

(21) 七歳のとき児童画展で受賞したのを皮切りに、その後も、一村は神童ともてはやされる活躍ぶりだった。

東京美術学校の同期生としては、東山魁夷のほかに橋本明治がおり、のちに二人は、芸術院会員になり、文化勲章を受章した。美校入学以前にすでに「全国美術家名鑑」に名をつらねるほどだった一村の自負心が、彼らの絵にたいする評価において何らかの影響をあたえていたことは、想像に難くない。なお、入学時において、一村の技術力は、当然、彼らをはるかに凌いでおり、一村自身そのことを自覚していたようだ。

(22) 千葉を発つとき親戚に語ったとされる、「奄美のあとは、北海道で北国風景をかく予定です。そして最後は東京で個展を開いて、絵の決着をつけたい」。あるいは次のようなことを手紙に書いている。「当地（奄美）での作品は保存して置き、もし運があったら東京で勝負をつける材料にします」（中島義貞への、昭和三十四年三月の手紙）。さらには、アダンの浜辺で知り合った前出の田中成子へ語った、自分の画歴を宣伝用に使う愚を批判した言葉も、一村の複雑な思いを示すものであろう。一村は若いころ何度も帝展に出品したが、特選までしか入らなかった経緯がある。一村の中央画壇への思いには、複雑に入り組んだところがあ

る。

(23) 昭和四十三年、児玉勝利への手紙。

(24) 同。

(25) 同。

(26) 同。

(27) 千葉を出るときに、一村が残した言葉。その後、口癖のように、一村がこの言葉を使ったことが伝えられている。